FINE ARTS LIBRARY

rd College.
1869.

Digitized by Google

28-4

FA 4981.1

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Digitized by Google

Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom.

Festschrift

Herrn Dr. J. C. F. BAEHR,

Geh. Hofrath, Professor und Oberbibliothekar

zur Feier seines

fünfzigjährigen Doctorjubiläums

am 26. Juni 1869

im Namen

der philosophischen Fakultät der Universität Heidelberg

dargebracht von

Prof. Dr. **K. Bernhard Stark.**

Nebst einer lithographischen Tafel.

Heidelberg.

Akademische Verlagsbuchhandlung von J. C. B. Mohr.

1869.

FA 4981.1

1873, Jan. 23.
Subscription Fund.

Digitized by Google

Hochverehrter Herr Jubilar!

Indem die philosophische Fakultät der feierlichen Erneuerung Ihres Doktordiplomes nach Ablauf eines halben Jahrhunderts, der festlichen persönlichen Begrüssung an diesem Ihrem Ehrentage noch die Uebergabe einer besonderen Festschrift hinzuzufügen beschloss, so leitete sie dabei nicht zunächst die Rücksicht auf eine feste, an unserer Universität irgend streng beobachtete Sitte uud Herkommen, sondern der persönliche Wunsch, Ihnen, ihrem hochverehrten ältesten Vertreter der philologisch-historischen Wissenschaften, dem unermüdeten Lehrer und Förderer der klassischen Studien, dem fort und fort thätigen und anerkannten Schriftsteller, dem ausgezeichneten Vorstand der für eine Universität unentbehrlichsten Anstalt, der Bibliothek, dem unverdrossenen Leiter und Herausgeber einer seit Erneuerung der Universität mit ihr verwachsenen literarischen, alle Gebiete der Wissenschaft umfassenden Zeitschrift, damit ein besonders entsprechendes Zeichen der Anerkennung und des Dankes darzubringen.

Dem ehrenvollen Auftrag, diese Festgabe abzufassen, glaubte der Unterzeichnete, soviel würdigere und für eine solche Aufgabe befähigtere Mitglieder die Fakultät in ihrer Mitte zählt, sich umsoweniger entziehen zu dürfen, als ihm dadurch Gelegenheit geboten wird, seinen persönlichen Antheil an dieser Festfeier, seinen Gefühlen der Liebe und Anhänglichkeit einen einfachen aber warmen Ausdruck zu verleihen. Sie haben vor nun zweiundzwanzig Jahren der Erstlingsschrift eines Ihnen persönlich ganz unbekannten jungen Mannes die erste eingehende und aufmunternde öffentliche Besprechung zu Theil werden lassen, Sie sind mit gleichbleibender Theilnahme seinen weiteren grösseren Arbeiten gefolgt. Seit dreizehn Jahren ist es ihm vergönnt gewesen, mit Ihnen an der hiesigen Universität, im weitern Bereiche gleicher Studien arbeiten zu können und der jüngere College hat in dieser ganzen Zeit unter mannigfachem Wechsel der Strömungen des öffentlichen Lebens nur Gelegenheit gehabt, Ihre collegialische Gesinnung, Ihre Anerkennung selbständiger Ueberzeugungen, Ihre Bereitwilligkeit im gemeinsamen Werke die Wünsche des anderen zu beachten, Ihre jugendliche Rüstigkeit und treffliche Geschäftstüchtigkeit, Ihre nicht hoch genug in menschlichen Dingen anzuschlagende Pflichttreue kennen zu lernen, und darauf hat sich ein Verhältniss des Vertrauens und Wohlwollens aufgebaut,

Digitized by Google

dessen Werthschätzung an den Tag zu legen er an diesem Ihrem Jubelfeste gern die Gelegenheit ergreift.

Wenn ich es nun wage, zum Inhalt dieser kleinen literarischen Gabe einen Gegenstand zu wählen, der dem engsten Kreise meiner Interessen angehört, der dagegen ferner abzuliegen scheint von dem gemeinsamen Felde, in dem wir arbeiten, so darf ich bei dem in dor Kürze der zugemessenen Zeit als eine begränzte Aufgabe sich mir gerade darbietenden Stoffe doch vielleicht auf Ihre Nachsicht und Ihr Interesse hoffen. Sie haben bis jetzt dem archäologischen Institute ein gastliches Obdach in den Räumen der Bibliothek verstattet und so mag es nicht ungeeignet erscheinen, wenn in dem Moment, wo dasselbe sich von seiner älteren angesehenern Schwester, der Bibliothek loslöst, es Ihnen als besonderen Festgruss eine eigenste Gabe darbietet. Und doch auch nur eine Gabe, welche herzustellen ohne dio umsichtige und thätige Fürsorge des Vorgesetzten der Bibliothek für die archäologische Literatur gar nicht möglich gewesen wäre. Wie aber Denkmälererklärung und Auslegung der Schriftsteller in engster Wechselbeziehung zu einander stehen, wie sie wahrhaft sich gegenseitig fördern und unterstützen nnd dadurch erst, also durch den Verein von Anschauen und von Denken, das wahre Ziel einer Wissenschaft des Alterthums, der wissenschaftlichen Reproduktion eines grossen, in sich abgeschlossenen Culturkreises in der Geschichte der Menschheit im Grossen wie im einzelsten Gliede zu verfolgen möglich wird, davon möge die nachfolgende Untersuchung im engsten Kreise ein nicht allzu ungenügendes Zeugniss geben! Einen persönlichen Wunsch möchte ich aber doch noch Ihnen, hochgeehrter Herr College, dabei aussprechen, dass Sie nicht zu lange zögern wollen, selbst auf dem Boden noch zu wandeln, der eine römische Literatur, deren Geschichtschreiber Sie sind, erzeugt, dass Sie selbst ein so rüstiger Wanderer auf deutschem und schweizerischem Boden, nicht verschmähen Ihrem Herodote gleich auch im höheren Lebensalter das mittlere und südliche Hesperien aufzusuchen, und dass Ihnen dann in jenen für jeden Philologen geweihten Räumen des Vatikans aus den Originalen, die hier besprochen werden, wie auf der Höhe des Capitols, aus den Trümmerresten seiner einstigen Prachttempel, diese Worte wie ein herzlicher collegialischer Gruss aus der Heimath neu entgegentönen mögen!

Heidelberg im Juni 1869.

K. Bernh. Stark.

Gigantomachie auf antiken Reliefs und der Tempel des Jupiter Tonans in Rom.

In einer jener vier offenen Hallen, welche von Granitsäulen getragen, abwechselnd mit geschlossenen Räumen den herrlichen Cortile di Belvedere, jenes Ziel der Wanderungen im Vatican umgeben, zwischen dem Zimmer, das die Kämpfer und den Perseus Canovas und dem, welches den sog. Antinous von Belvedere, das herrliche Urbild eines Mercur birgt, befindet sich in die Wand eingelassen ein antikes Relief, welches allerdings dem flüchtigen Beschauer, der nur von Glanzpunkt zu Glanzpunkt eilt, wohl fast immer zu entgehen pflegt, für den antiquarischen Forscher wiederum in der Ara des Tiberius Claudius Faventinus und ihren Scenen aus troischer und römischer Ursage einen gefährlichen Nachbar besitzt. Und doch, wird jeder, welcher einmal den Blick auf jene Wand gerichtet hat, von der Grossartigkeit der Formen wie der Bedeutsamkeit und Seltenheit der Darstellung eines Kampfes zwischen erhabenen Frauengestalten und riesigen, zum Theil schlangenfüssigen wilden Männern überrascht sein. Man sagt ihm einfach, es sei ein Sarkophagrelief, wie deren fast unzählige die römischen Kunstsammlungen erfüllen und stelle eine Gigantomachie dar.[1]) Man weist ihn weiter zu einer viel besser erhaltenen Darstellung desselben Gegenstandes auf einem Sarkophag, welcher zugleich an einer sehr markirten Stelle sich befindet, in einem der an den Hof des Belvedere sich anschliessenden prachtvollen Säle, am Ende des Saales delle Statue und zwar als Postament zu der sog. Cleopatra, jener schlafenden, grossartigen Ariadne. Und hier bietet sich dem Beschauer eine Vorderseite von starkem, hohem Relief, ein reich gedrängtes Bild wildanstrebender, schlangenfüssiger Gestalten dar und er entdeckt rechts und links leicht die weniger ausgeführten schmalen Nebenseiten mit Anfang und Schluss dieser Kampfscene. Eine treffliche Erhaltung macht zugleich dieses Werk bei aller fast beängstigenden Fülle geschwungener Linien anmuthender und verständlicher. Ohne Weiteres werden wir nun über die Existenz zweier, freilich nur zweier Sarkophagplatten mit Gigantenkämpfen belehrt.

[1]) Wie allgemein als sicher angenommen diese Bezeichnung ist, ergibt zur Genüge der Text Friedrich Wieseler's zu O. Müller's Denkmälern der alten Kunst. Thl. II. Heft 5. Taf. 32 u. 848, wo das Werk bezeichnet wird: „schöne aber der letzten Hand entbehrende Reliefdarstellung von einem Sarkophag im Vatican".

Schon vor zwanzig Jahren, als es mir vergönnt war in Rom monatelang wöchentlich mehrere Male die vatikanischen Sammlungen zu besuchen und ich dort, wie in den Villen, besonders aber unter den Schätzen der erst neu sich bildenden Sammlung Campana vor allem den Reliefbildungen nachging, in denen sich ebenso sehr die Umgestaltung des edelsten griechischen idealen Stiles in römischen Realismus, ja Naturalismus scharf ausgeprägt hat, als die Gesetze der Composition besonders erkannt werden können und über die endlich ein reiches Füllhorn geistvoller griechischer Mythen in breitem Strome ausgegossen ist, war mir jenes erste Relief aufgefallen und im Gedächtniss seitdem fest geblieben. Jedoch erst in den letzten Jahren bei der Zusammenstellung charakteristischer Reliefs für archäologische Uebungen trat es mir zunächst in der Abbildung bei Millin Galerie mythologique pl. XXXV. 113 mit neuem Interesse entgegen und es wurde mir gerade im Hinblick auf ganze Reihenfolgen von Reliefs verschiedener Zeiten und Gattungen vollkommen klar, dies ist kein Sarkophagrelief, vielmehr haben wir es mit einem Theil eines grossartigen architektonischen Frieses zu thun und zwar aus bester römischer Zeit, zu dem andere Fragmente zu suchen sind. Und eine gleichzeitige Lectüre der römischen, für archaeologische Betrachtung so wenig noch ausgenutzten Poesie gab unmittelbar den bestimmten Punkt an die Hand, an dem unsere Denkmälerbetrachtung mit ihren Resultaten anknüpfen kann. Unsere Untersuchung wird aber nur dann Werth haben, wenn sie unbefangen hier von der scharfen vergleichenden Betrachtung der fraglichen Denkmäler ausgeht, die durch die beigegebene Tafel anschaulich unterstützt wird, ebenso dort von der Erklärung einer oder mehrerer Schriftstellen und nur die Voraussetzung allseitiger Beachtung des Stilistischen wie des Geschichtlichen dabei macht. Vielleicht, dass dann wie von selbst die beiden getrennt geführten Untersuchungen sich an einem entscheidenden Punkt begegnen! Eine umfassende Betrachtung des Mythus in seiner bildlichen, so reichen Darstellung liegt unserem Zwecke fern, um so mehr als wir bereits Friedrich Wieseler eine treffliche Monographie über die Giganten verdanken bei Ersch und Gruber allg. Eucyklopädie der Wissenschaften und Künste Section I. Bd. LXVII. 1858. S. 141—184, die wohl hie und da bestritten, berichtigt und ergänzt werden kann aber durchaus für diesen Mythus auf lange Unterlage bleiben wird. Wir gewinnen wenigstens ein kleines aber interessantes Glied in der Geschichte griechischer, in den Dienst des römischen Staates und römischer Cultur gestellten Kunst, wir gewinnen zugleich auch durch eine rasche übersichtliche Vergleichung einen Einblick in die Geschichte eines hochbedeutsamen griechischen Mythus selbst, d. h. eines jener fruchtbaren durch das ganze Alterthum fortwuchernden griechischen Urgedanken.

Nachträglich sehe ich nun, dass Emil Braun, dessen Andenken allen, die unter seiner Leitung in die römische Denkmälerwelt eingeführt wurden, theuer bleiben wird, in den „Ruinen und Museen Roms“ (Braunschweig 1854) bereits beide Reliefs in ihrer eigenthümlichen Bedeutsamkeit S. 298ff. 350f. kurz gewürdigt und besonders den Friescharakter des einen entschieden ausgesprochen hat. Er schliesst S. 299 mit den Worten: „es kann nicht genug beklagt werden, dass wir über den Fundort gerade dieses so wichtigen in

Digitized by Google

seiner Art einzigen Denkmals aller genaueren Nachweisungen entbehren. Diese würden nicht blos über die Natur der Darstellung und die Bestimmung des Denkmals selbst Licht verbreiten können, sondern auch topographisch interessant sein müssen. Denn gehört es wirklich zu einem Fries, so werden die Darstellungen und das Gebäude, welches mit denselben geschmückt gewesen ist, miteinander in einer deutlichen Wechselbeziehung gestanden haben, zu deren Ermittelung eine schwache Andeutung ausreichen könnte.“ Ihm gehört daher das erste Aussprechen des von mir an die Spitze gestellten allgemeinen Grundgedankens; es wird mich aber freuen wenn es mir gerade gelingen sollte jenen von Braun gesuchten bestimmten Nachweis des Wechselbezuges zwischen dem Friesstück und der baulichen Anlage, an der es sich befunden, mit hoher Wahrscheinlichkeit zu liefern und ein weiteres Fragment dem Friese zuzuweisen. Im Einzelnen bin ich mehrfach veranlasst Brauns mehr geistvoll hingeworfenen Andeutungen zu widersprechen.

Das auf unserer Tafel unter I gezeichnete, also jetzt im Cortile di Belvedere befindliche Monument ist erst nach der neuen Gestaltung dieser Räume unter Clemens XIV. und Pius VI. (zwischen 1769 und 1795) dahin gebracht unter Pius VII. und in die Wand eingelassen worden, daher auch nicht nach 1797 nach Paris mitgewandert. Es befand sich früher in Villa Mattei, jener einst an Antiken besonders Reliefs so reichen, seit 1582 auf dem mons Caelius angelegten Villa, deren Schätze mit denen der Paläste Mattei — es sind ihrer fünf in grossem Zusammenhang nahe dem Capitol gelegen — in den Jahren 1776—1779 von Ridolfo Venuti und Amaduzzi in drei Foliobänden veröffentlicht wurden, aber sehr bald darauf zum grössten Theile verkauft worden und zumeist in den Vatican gekommen sind. E. Quir. Visconti sah dasselbe noch um 1788 dort in der Villa Mattei und nennt es ziemlich fragmentirt (assai frammentato Mus. Pio-Clement P. IV. Roma 1788 pag. 15). In den Monumenta Matthaeiana P. III. tav. 19 ist es zum ersten Male gezeichnet und besprochen worden; über Grösse, Fundort, ja über den Aufstellungsort, ob in der Villa oder einem der Paläste erfahren wir dabei nichts, eben so wenig Genaueres über die Erhaltung; die Deutung auf Gigantenkampf wird gegeben, dabei Apollo ἀρχηγόταξος und Ceres in den kämpfenden Göttern gesehen. Diese Deutung ersetzte bereits Visconti (a. a. O.) durch die ansprechendere auf Diana und Hecate, hat aber bei der warmen und begeisterten Schilderung des von ihm nach Cavaceppi (Raccolta d'antiche Statue Busti Bassirilievi ed altre sculture Roma 1768–72 III. tav. 24) in T. IV. tav. 10 des Museum Pio-Clementinum (auf unserer Tafel II. a. b. c.) zuerst veröffentlichten zweiten Reliefs ähnlichen Inhalts kein Wort für Stileigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit des von ihm verglichenen Werkes in Villa Mattei. Ueber den bestimmten Fundort dieses zweiten Reliefs an einem grossen Sarkophag mit bildlich verzierter Vorder- und Nebenseite, in oder bei Rom — Cavaceppis des Bildhauers Sammlungen sind ganz dort entstanden — vernehmen wir leider auch nichts Näheres. Nach jener stumpfen, übrigens nicht so ungenauen kleineren Publikation bei Amaduzzi erhielt das Relief Mattei im Museum Chiaramonti T. I. 1808 tav. XVII eine brillante, grossartige Ausführung im Stich, aber mit nichts weniger als besonderer Treue in dem

Digitized by Google

Höhenverhältniss des Ganzen zu den Figuren, wie in Details z. B. den in Thierköpfen endenden Theilen des Bogens. Der Text von F. A. Visconti und Guattani macht auf den grossartigen Stil des Reliefs, auf den originalen Charakter im Gegensatz zu einer copirenden Hand, aber zugleich auf das scheinbar nicht Beendete der Ausführung, auf eine gewisse Kargheit im Relief aufmerksam, die vermuthen lasse, dass es die Rückseite eines grossen Sarkophages sei, dessen Vorder- und Nebenseiten wir verloren haben, der sich den besten Sarkophagen, die es gebe, an die Seite stellen konnte.[2]) Eine neue Zeichnung der beiden Denkmäler und zwar in durchaus genauerer Weise, aber immerhin unvollständig, so ohne Nebenseiten des Sarkophages und ohne vollständige Angabe der Ergänzungen ist in dem Prachtwerk von Pistolesi il Vaticano descritto 1829. Vol. IV. tav. 94 und V. tav. 26 gegeben und diese Aufnahme liegt unserer Tafel zu Grunde, während sonstige verkleinerte Wiederholungen des einen Reliefs bei Millin (Galerie mythologique. Deutsche Ausg. 1820. N. Ausg. 1836. Taf. XXXV. n. 113), Müller-Wieseler (Denkmäler der alten Kunst II. T. 67 n. 848), des anderen bei Weisser allein (Bilderatlas zur Weltgeschichte I. 1863. Götterbilder Tafel XII. n. 26) an die alten Publikationen sich halten. Irgend eingehende, fördernde Bemerkungen über Stil und Gattung der Reliefs sind bis auf Braun nicht gemacht worden.[3]) Nach Gerhard in Bunsens Beschreibung der Stadt Rom II. 1. S. 139 zeigt das Relief Mattei einen guten Stil, es scheint aber an der letzten Hand zu fehlen; das Sarkophagrelief ist ihm in einer mittelmässiger Arbeit ausgeführt in merkwürdigem Contrast zu Visconti's erster, warmer Schilderung und zu Wieseler, der in dem Artikel Giganten (aao. S. 159) das Sarkophagrelief umgekehrt wohl im Anschluss an Visconti das künstlerisch ausgezeichnetere nannte. Ich verdanke Herrn Dr. Klügmann aus Hamburg, der seit Jahren bereits in Rom weilt und als eines der kundigsten und gründlichsten Mitglieder des archäologischen Institutes thätig ist, auf meine ihm persönlich auf der Philologenversammlung zu Würzburg ausgesprochene Ansicht über diesen Gegenstand und Bitte um neue Prüfung zwei eingehende Briefe vom 30. Oktober des v. J. und 9. April des l. J. über das Relief Mattei und etwaige sonstige verwandte Fragmente, aus denen ich das Wesentliche an geeigneter Stelle wörtlich mittheile.

Nun zu den Denkmälern selbst! Das Relief Mattei, 4½ Palmen (1 Mètre) hoch, 10½ Palmen (2, 342 M.) breit, in seiner Tiefe, weil eingemauert, nicht zu bestimmen, ist nach überein-

---

[2]) Mus. Chiaramonti I. 1808 pag. 51: lo stile del bassorilievo è grandioso ma di lavoro non del tutto finito, non manca del migliore dell arte nell invenzione, che non diremo copiata attesa la franchezza, colla quale è condotta tal che mostra una mano maestra. Una certa scarsezza nel rilievo ci fa sospettare chè fosse la parte posteriore di qualque gran sarcofago del quale abbiamo perduta la fronte ed i lati, si peragoneremo con altre casse sepolcrali, la nostra scultura benchè fosse Romana, non la troveremo inferiore a molti pregiati sarcofagi che meritamente si ammirano nei musei.

[3]) Böttiger Ideen zur Kunstmythologie 1836 II. S. 86. 87 unterscheidet richtig ein Fragment und ein Sarcophagrelief, ohne weiter von Styl und Bestimmung zu reden. Bei Pistolesi ist sogar das Relief Mattei gar nicht besprochen, der Sarkophag nur flüchtig. Otfr. Müllers Handb. der Archaeologie bearb. von Welcker. §. 306,4 erwähnt bei den Giganten nur des einen Reliefs, des andern bei Artemis §. 365,5 aber ohne jede weitere Bemerkung. Millins Text ist ebenso nuergiebig.

stimmender Angabe in italischem und zwar dem feinkörnigen weissen Marmor von Luna gearbeitet, erweist sich also dadurch als Werk auf römischem Boden und seit Eröffnung dieser unter Augustus für Roms Prachtwerke (τὰ πλεῖστα τῶν ἐκπρεπῶν ἔργων) erst in vollen Flor gekommenen Marmorbrüche (Strabo V. 2. 5. pag. 222) entstanden. Sehr bezeichnend für seine Bestimmung als Friestheil zwischen anderen architektonischen Theilen ist es, dass es nur unten einen 0,11 M. vorspringenden Leisten hat, wie dies an Frieshildungen regelmässig sich zeigt, dagegen weder oben soweit man urtheilen kann, noch an den Seiten Ränder oder Gliederung zeigt. Und für die Fortsetzung der Darstellung auf der ersten Seite liegt der klarste Beweis in dem nur zur Hälfte noch sichtbaren Bein der neuen Gestalt. Für ein in sich abgeschlossenes Sarkophagrelief hätte dies allenfalls nur dann eine Erklärung, wenn die Ecken abgerundet und eine Fortsetzung unmittelbar in die Nebenflächen der Tiefe nach denkbar wäre; aber auch so wäre es wohl ohne Beispiel; selbstständige Eckgestalten können hierbei nicht verglichen werden. „Das Relief, schreibt Klügmann, ist ziemlich flach und der jetzt fehlende Arm Dianas lässt sich als den einzigen Theil bezeichnen, welcher rund ausgearbeitet sein könnte. Die linke Hälfte der Platte tritt recht klar hervor, da hier der Grund weniger mit Felsen und Bäumen bedeckt ist als auf der rechten Hälfte, deren Uebersichtlichkeit etwas darunter leidet. Die Arbeit ist im Ganzen recht gut, die Musculatur stark hervorgehoben, wie es für ein Kunstwerk geeignet ist, welches aus der Ferne betrachtet werden soll. Die Gewänder leiden ein wenig an zu vielen und kleinlichen Falten, besonders dasjenige der Hekate, an welchem überdies die Lage des Mantels auf dem rechten Oberschenkel nicht recht motivirt ist. Das Lauhwerk, die Baumstämme, die Felsen sind in der sogenannten römischen Weise sehr detailirt und fleissig bearbeitet.“ Wir entnehmen diesen rein stofflichen, ruhigen vor dem Originale gemachten Bemerkungen die bestimmte Thatsache, dass wir es mit einem wahren Basrelief zu thun haben, bestimmt unter architektonischem Schutze und in der Höhe gesehen zu werden, also der ächten Friesbehandlung. Damit stimmt jene oben erwähnte Kargheit des Reliefs, jener wohl hervorgehobene Mangel manchen Details bei völliger Beherrschung der Meiselführung überein, damit jene Breite und Klarheit in der Entwickelung der einzelnen Gestalten, darauf zielt auch die Meinung von der Rückseite eines Sarkophages, indem man an flacheres Relief und an eine gewisse mehr nur anlegende Art der Behandlung dachte, aber freilich jene kräftige Detailausführung vieler einzelnen Theile und die ganze freie, grosse Meisselführung ausser Acht lies. Weiter werden bestimmte Zeichen römischer Behandlung in der Ausführung der Gewandung und ein Anstreben eines malerischen Hintergrundes uns angegeben, auf die E. Braun ebenfalls hinweist.

Ueber die Ergänzungen unseres Werkes giebt Dr. Klügmann folgende genaue Auskunft: „ergänzt sind ausser dem ganzen Kopf der Diana, dessen neuer Ursprung auch schon früher bemerkt ward, Stücke ihres linken Armes, sowie beide Arme des Schlangenfüsslers, Hände aber erhalten, ferner der Kopf des Hundes, das Gesicht der Hekate, die untere Ecke der Platte rechts. An der von der rechten Hand der Hekate gehaltenen

Fackel ist das oberste Stück neu, so dass es nicht völlig sicher ist, ob nrsprünglich wirklich eine Fackel oder etwa ein Speer von ihr gehalten ward. Das Gesicht des rechts stehenden Giganten ist beschädigt, doch ist deutlich zu erkennen, dass ihm der Bart durchaus nicht gefehlt hat, wie dies Guattani und Visconti sowie ihre Abbildung irthümlich angeben.“ In der That hat E. Q. Visconti doch ziemlich Recht gehabt, wenn er das Relief assai frammentato nannte. Manches ist also abgestossen, aber doch die Ergänzungen am Schlangenfüssler bestimmt durch die erhaltenen Hände geleitet. Der Kopf der Diana wird uns also gar nicht zu beschäftigen haben.

Der Sarkophag ist 8¾ Palmen (1, 96 Métre) lang, 3 Palmen (0, 67 M.) hoch, 4 knappe Palmen tief. Abgesehen von den ganzen etwas kleineren Verhältnissen des Hauptreliefs, ist auch die Höherelativ geringer. Das Material ist nun hier harter marmo Greco, ja Worsley wollte ihn als sogenannten hymettischen geradezu bestimmen, unter den attischen Marmorarten einer der wenigst edlen, bläulich gestreift, der von den Römern sehr viel zu Säulen gebraucht wurde, hier also für ein Werk, das in dunklen meist künstlich nur beleuchteten Grabräumen stand, wohl geeignet. Wie massenhaft fremder und gerade auch griechischer Marmor noch unbearbeitet in Rom eingeführt ward, beweisen jetzt die Entdeckungen an der Marmorata zur Genüge, schon viel früher fand man Blöcke pentelischen Marmors dasselbst (Fea zu Winkelmanns Briefen über die berkulanischen Entdeckungen §. 38 Gesamm. Werke II. S. 107 Donaueschinger Ausgabe). Möglich, dass der Sarkophag auch vollendet eingefübrt ward. Die Erhaltung ist vortrefflich geradezu und unversehrt zu nennen, indem er also aus einer unberührten Grabkammer gezogen ward. Wie verschieden der Stil, das Machwerk des Reliefs bisher beurtheilt, bald mittelmässig, bald vorzüglicher als das andere genannt ward, sahen wir bereits. Visconti erkennt an, dass die Behandlnng des Meisels hinter dem Adel der Erfindung und dem des Ansdruckes zurückbleibe, er hält es für eine Copie nach einem trefflichen Werk eines griechischen Künstlers. Wir können uns wohl die Worte Brauns, (a. a. O. S. 351) aneignen: „diese höchst originelle, lebensvolle und geistreiche Composition ist in jener kernhaften Weise vorgetragen, welche sich allein für das Halbdunkel einer Grabkammer eignet. Eine feinere Ausführung würde dem Zwecke, für den diese Schilderung bestimmt, nur geschadet haben. — Sowie körnige Grabschriften einer andern Ausdrucksweise verlangen, als fein gesetzte Reden“, ich würde sagen als eine breite epische Erzählung, „so erbeischt auch der Bilderschmnck eines Steinsarges eine ganz andere Art der Formfassung, als edlere Sculpturgebilde, welche in dem Glanz des Tageslichts aufgestellt und wiederholt betrachtet zu werden bestimmt sind. Um sich den grossartigen, tief ergreifenden Eindruck zu vergegenwärtigen, welchen derartige Sarkophagdarstellungen hervorzubringen im Stande sind, muss man sich die Wirkung des durch eine enge Gräberpforte mächtig eindringenden Lichtstrahles, welcher gegen die weisse Marmorfläche geschleudert wird, die stark hervortretenden Theile scbarf beleuchtet nnd die tiefere und kräftigere Schattenmassen ausfüllt, zu veranschaulichen suchen.“ Für jede Form und schräge Unteransicbt würde ein solches Relief ein unerträgliches Wirrsal von Linien, eine wunderliche Verkürzung der hervorstehenden, frei heraustretenden Theile ergeben.

Digitized by Google

In der Composition des Ganzen treten bei der Vergleichung sofort die bezeichnendsten Unterschiede hervor, Unterschiede, die eben hier uns ein Glied in einer ganzen Entwickelung, dort ein berechnetes, in sich abgeschlossenes Ganze zeigen. Auf dem Relief Mattei haben wir schon, was den lokalen Hintergrnnd betrifft, ein Unabgeschlossenes: nach links für den Beschauer öffnet sich knapp der Hintergrund zu einem mehr offenen Blick, nach rechts treten wir nur tiefor ein in eine enge Felsgegend, mit einzelnen Bäumen, Zeichen wilder Waldnatur derselben, besetzt.[4]) Malerisch lässt sich in einem Bilde ein solches einseitiges Eintreten in eine Felslandschaft trefflich verwerthen, plastisch nach Gesetzen dieser Kunst, besonders des griechischen nicht. Hier ist ein Gleichgewicht in der Linien-Entwickelung für ein abgeschlossenes Relief eine Nothwendigkeit. Wie anders auf dem Sarkophagrelief! Hier ist ein Auf- und Niedersteigen eines Felsengrundes gleichmässig gegeben, dagegen auf den zwei Nebenflächen klare Gegensätze, offene Fläche und mauerartiger Felsabschluss, wie Oertlichkeit über und unter den deckenden Erdhügeln. Gehen wir weiter zu der Gliederung der Personen: das Relief Mattei zerfällt in zwei nnd zwar nicht gleichmässig abgewogene Gruppen, die allerdings für das Auge getheilt in den Linien und auch inhaltlich durch die eine nach der sog. Hekate hinzüngelnde Schlange in Verbindung gesetzt sind. Hier ein augenblickliches Zurückweichen oder sich Zusammenfassen der weiblichen, lebendig bewegten Figur, die als Diana kenntlich bezeichnet ist, für einen neuen Schuss und den sich erneuenden Angriff des schlangenfüssigen Riesen, dort ein unaufhaltsames Vorwärtsdringen der matronal gebildeten, feierlich bekleideten Gestalt, die den Namen Hekate erhalten hat, mit doppelter vorwärts gestreckter Waffe; ein Zurückweichen des Gegners wie um neue Kräfte, besonders neues Kampfmaterial zu holen, das ein zweiter fest ausschreitend heranbringt. Unmöglich kann damit einmal abgesehen von dem Inhaltlichen ein Abschluss gegeben sein. Ein solches Auseinanderfallen einer Composition in zwei und zwar nicht gleich abgewogene Gruppen ist unerhört für einen antiken Künstler. Auf dem Sarkophagrelief sind die zehn nur durch das Alter unterschiedenen schlangenfüssigen Gestalten bei aller Gedrängtheit und scheinbarem Wirrsal in angenscheinlichster Strenge des Gleichgewichts componirt. Vier liegende vertheilen sich gleichmässig; davon zwei zur flachen Erde niedergestürzte, zwei zusammengebrochene über Felsmassen gebogene, wieder ein Wechsel unter ihnen, je nachdem die Vorder- und Rückseite des Körpers dabei sichtbar wird. Von den sechs nach oben strebenden, mit Stein und Zweig bewaffneten Recken entsprechen sich die zwei am äussersten Ende gestellten ebenso, wie unter den vier je zwei, aber nicht einförmig, sondern wechselnd gestellt. Wir haben eine Composition, deren Glieder etwa, wie folgt, zu bezeichnen sind: a b c d e c d e b a.

Der Kampf gegen unsichtbare Gegner wogt auf und nieder, Anstrengung und Niederlage ist über das Ganze gleichmässig vertheilt. Die beiden, wie immer in flachem Relief und we-

[4]) Die Zeichnung hat hier den Hintergrund nicht noch genauer angeben können; der Bericht Dr. Klügmanns erweist aber die durchgängig hoch hinaufgehenden Felsmassen.

niger bis ins Einzelne ausgeführt, weil der Betrachtung in der Grabkammer weniger zugänglich, bilden mit ihren je zwei Personen ebenso in sich wieder, wie zu einander volle Gegengewichte: Anfang und Ende, Jugend und Alter, ermüdetes Aufschauen und Suchen des übermächtigen Feindes, und Todesschlaf, dabei auch selbst in der Bewegung der Körper volle Wechselwirkung von Heben und Senken, von Vorder- und Rückseite. Wahrlich, wer in diese einfache Vergleichungen der Gestalten und linearen Beziehungen irgend sich tiefer einlebt, dem wird der himmelweite Unterschied beider antiker Werke klar vor Augen treten: dort oben ein kürzerer Gesang aus einem grossen epischen Ganzen, hier ein Höhe- und Mittelpunkt einer tragischen Scene, zusammengedrängt in einem strophischen Chorlied.

Gehen wir weiter zu der Charakterisirung der einzelnen Gestalten nach Körper, Bekleidung, Handlung und Ausdruck. Das Relief Mattei führt uns in den dargestellten fünf Personen eine sehr grosse Mannigfaltigkeit vor Augen bei einer bestimmten Abwechslung, das Sarkophagrelief eine grosse Gleichförmigkeit in der Behandlung seiner zehn, ja vierzehn Gestalten. Dort stehen die kämpfenden Mächte beide sichtbar einander entgegen, hier sehen wir den ohnmächtigen Kampf eines an die Erde gebundenen halbthierischen Geschlechtes gegen unsichtbare und doch sichtbar im Tode und geradezu augenfällig mit einem in den Rükken des Gegners gefahrenen geflügelten Blitze (*πτηνὰ βέλη* Eurip. Hercul. fur. 177.) wirkende Mächte; dort ist der volle Gegensatz männlicher und weiblicher Naturen, reichbekleideter und ganz entblösster Gestalten, älterer und jugendlicher, ja ein bezeichnender Unterschied zwischen der einen in Schlangenleiber endenden gewaltigen Gestalt, die selbst nicht allein eine menschliche Erscheinung, sondern auch den Hund zum Gegner hat, und dem Paar rein menschlicher Bildung, hier dagegen werden alle diese kräftigen männlichen Körper, allerdings in ältere bärtige, und jugendliche, unbärtige getheilt, in Schlangenleiber, die in einer grossen Einförmigkeit der Windungen nach oben sich recken, soweit sie noch lebenden Wesen angehören, und sie alle tragen als schützende Bekleidung Stierfelle über dem linken Arme, in der linken Hand Baumäste, während die Rechte Steine ergriffen hat. Ich mache aufmerksam auf die wie kleine Flammen einförmig emporsteigenden Haarbüschel über der Stirne. Und wie mannigfaltig sind die Waffen dagegen dort auf Relief Mattei, mit denen gekämpft wird! Der Schlangenfüssler hat zwei die Hand füllende Kiesel (*χερμάδες, χερμάδια*) zur Vertheidigung und seine Schlangenköpfe greifen mit dem Bisse an, dem andern wird ein gewaltiger, männerbelastender Stein (*ἀνδραχθὲς χερμάδιον* Hom. Il. X. 121) von seinem Genossen herangebracht. Von den streitenden Frauen droht dagegen die eine mit Pfeil und Bogen, die andere eilt mit Fackeln in jeder Hand, Gesicht und Körper des Gegners durch Brand zu schädigen.[5]) Sie selbst bilden einen charakteristischen Gegensatz zwischen

[5]) Ist die Flamme der Fackel in der rechten Hand auch abgestossen, kann bei der Gleichheit der sonstigen Bildung an einer solchen kaum gezweifelt werden. Und eine Lanze wäre an und für sich schon in der Hand dieser durchaus nicht kriegerisch gerüsteten, geschürzten Frau ebenso unerhört, als die gleiche Verwendung von Lanze und Fackel zum blossen Angriff. Ein die Schiffe stürmender Held mag Lanze und Fackel tragen, ein Kämpfer, Mann gegen Mann gewiss nicht.

hochgeschürzter frischer Jägernatur und matronaler verhüllter Würde. So kommt es, dass wir uns vollkommen beruhigen werden, in den Gestalten des Sarkophags nur das ganze Geschlecht der schlangenfüssigen Giganten der spätern Literatur (der *δρακοντόποδες γίγαντες* Tzetz. ad Lycophr. 63, Gregor. Nazianz. or. III ad Julian. p. 103, anguipedes Ov. Metam. I. 183, serpentipedes Ov. Fast. IV. 7. 17.)[6]), mit dem Wechsel bärtiger älterer Gestalten, mit langem Haar und Bart und trotziger, auf ihrer Arme Kraft vertrauender Jugend (fidens juventus horrida brachiis Hor. Od. III. 4. 50), mit den seit Plato direkt bezeugten Waffen von Stein und Stamm (Sophist. 33 p. 246: *ταῖς χερσὶν ἀτεχνῶς πέτρας καὶ δρῦς περιλαμβάνοντες*)[7]), mit jenen Thierfellen, wie sie Kentaure und verwandte Mischgestalten tragen, wie sie bereits Aristophanes an dem Porphyrion, als Repräsentanten der ganzen Gattung, scherzhaft damit spielend, kennt (*ποφφυρίωνας παρδαλᾶς ἐνημμένους* Av. 1248), wie sie auch Vasenbilder (z. B. Gerhard, Trinkschalen und Gefässe. Taf. II. III.) ergeben, in einer Fülle einzelner Personen uns vorgeführt zu sehen. Der Gesammteindruck einer vergeblich gegen höhere Göttermacht anstrebender, in dem Tode auf die Erde zurückgeworfener niederer Wesen, einer furchtbaren Ernte, die der Tod über ein ganzes Geschlecht hält, einer gewaltigen Mahnung zu Mass und Götterfurcht bleibt uns vor diesem Sarkophag, ähnlich, wie wenn uns der Untergang der Niobiden in all' ihrer Schönheit und Menge mahnend vor Augen steht.

Anders bei dem Relief Mattei. Hier führt uns die einfache Betrachtung nothwendig zum Versuche bestimmter Ausdeutung dieser Gestalten, zur näheren Bestimmung dieser Gruppen aus einem grössern Ganzen. Wir haben es hier mit idealer Geschichte, mit einem historischen Stil zu thun, der nicht belehren, erschüttern, erschrecken, sondern einfach wirklich darstellen will. In der weiblichen jugendlichen Gestalt zur Linken mit hoch hinaufgehenden, die Zehen frei lassenden Jagdstiefeln (*ἐνδρομίδες*), mit dem kurz und doppelt geschürzten faltigen Aermelchitou und dem um die Schultern gelegten, als Gürtel quer um die Brust gezogenen und geknoteten Umwurf (*ἀμπεχόνιον*) mit flatternden Zipfeln, mit vorgestrecktem Bogen in der abwehrenden linken Hand wird niemand Artemis verkennen und zwar in ihrer jüngeren, durch die Diana von Versailles und die Diana des Vatican (Wieseler-Müller, Denkmäler der alten Kunst II. Taf. XV. n. 157. 159) so schön vertretenen Bildung. Auch der Hund als ihr Begleiter fehlt bei der einen dieser Statuen nicht.

---

[6]) Apollod. I. 6. 1.: *εἶχον δὲ τὰς βάσεις φολίδας δρακόντων*; Naev. frgmt. bei Priscian inst gramm. ed. Hertz. p. 198: bicorpores Gigantes; Lucil. Aetna 46: his natura sua est alvo tenus: ima per orbes squamens intortos sinuat vestigia serpens; Claudian Gigantomach. 8: stridula volventes gemino vestigia lapsu; 80, 89, 114; Sidon. Apollin. C. IX. 73 ff.

[7]) *Βαθυχαίται, βαθυγένειοι* Tzetz. ad Lycophr. Cass. 63; Apollod. I, 6, 10: *φοβεροὶ ταῖς ὄψεσι καθειμένοι βαθεῖαν κόμην ἐκ κεφαλῆς καὶ γενείων — ἡκόντιζον δὲ εἰς οὐρανὸν πέτρας καὶ δρῦς ἡμμένας*; Hor. Od. III. 14. 55: evolsis truncis jaculatur audax; Claudian Gigantom. 103; Gigantom. gr. frgmt. 87 ed. H. Köchly in Conjectan. epicor. fasc. I. 1851. p. 10. V. 37: *αὐτὰρ ὃγ' ἠίξατον πέτρην ἀνάειρε μεμαρπώς*; Nonn. Dion. XLVIII. 72. 80.

Sie ist darin die ächte volle Jägerin in thrakischer Tracht, von der Claudian (de raptu Proserp. 29) spricht: crispatur gemino vestis Gortynia cinctu poplite fusa tenus, sie, die wir als θηρεύουσα, τοξεύουσα, ἀκοντίζουσα, als Soteira und Agrotera bezeichnet finden unter den griechischen Meisterwerken eines Skopas besonders (Urlichs, Skopas S. 83. Anm.), ohne alle Beziehung zum nächtlichen Licht, Leben, Rettung, die ächte Schwester des pfeilfrohen Apollo (Müller, Handbuch der Archäol. §. 363, 4. 364). So hält sie flink und gewandt und gewaffnet dem schlangenfüssigen Riesen Stand, ja er wird sicher ihren Pfeilen erliegen.

Hat jedoch Artemis eine Rolle im Gigantenkampf, bei Dichtern und sonst auf Denkmälern zu spielen? Allerdings. Apollodor (I. 6, 2) führt unter den zwölf mit ihren Gegnern genannten olympischen Göttern resp. Göttergruppen ausdrücklich Artemis auf und zwar als Bekämpferin eines *Γραιῶν* nach der Ueberlieferung, die in diesem durchaus ungriechischen Namen verderbt ist.[8]) In dem Fragment der lateinischen Gigantomachie des Claudian (V. 45) wird Dianae conjugium ausdrücklich als heisser Wunsch eines Giganten angegeben, ebenso bei Nonnos (Dion XLVIII. 22.). Unter den für den ganzen Mythus so zahlreichen und ausgezeichneten, mehrfach inschriftlich zugleich die Personen sicher stellenden Vasenbildern einer sog. tyrrhenischen Amphora mit schwarzen Figuren auf hellem Grund, (Wiener Sammlung s. Laborde, Vases de Lamberg I. n. 2; Millingen, Uned. monum. I. pl. 9; Lenormant und de Witte, Elite céramographique I. pl. 6) erscheint Artemis als Gegenstück zu dem die Insel aufstürzenden Poseidon, im langen Gewand, fliegenden, schawlartigen Umwurf, das Haar hinten aufgebunden; die Linke hält den Bogen, die Rechte den Jagdspeer gegen den bereits in die Knie gesunkenen kriegsgerüsteten Gegner. Unter den rothfigurigen Gefässen, und zwar des schönsten Stiles ächt attischen Adels, kommt für uns die unschätzbare Trinkschale des Berliner Museums in Betracht, (Gerhard, Trinkschalen und Gefässe des K. Mus. in Berlin u. and. Mus. 1848. T. II. III.), die zwei Gigantenscenen an der Aussenseite und ein darauf bezügliches Mittelbild mit Namen bezeichnet enthält. Je drei Gottheiten stehen hier mit ihren Gegnern als Gruppen zusammen und zwar Zeus zwischen Athene und Artemis, Apollon zwischen Ares und Hera; Poseidon hat seine eigenthümlich bevorzugte Stellung allein im Innern der Schale. Die Beziehung der Paare von Zeus und Hera, Apollo und Artemis, Athene und Ares ist klar gegeben. Artemis eilt rechtshin im ärmellosen, bis zu den Füssen reichenden Chiton, das Haar in die Höhe in einen Knoten gebunden, mit Armspangen geschmückt, den geöffneten Köcher auf dem Rücken; zwei grosse Fackeln stösst sie kreuzweise ihrem Gegner, dem in die Knie gesunkenen, schön gelockten, nur mit dem Thierfell bekleideten, kräftigen Jüngling auf die Brust. Auch dieser trägt einen Namen, der von Anfang nicht ganz mehr erhalten, aber in den Buchstaben *ΓΑΙΩΝ* uns ihn mit Sicherheit ergänzen lässt als *Αἰγαίων*, ein Name, den wir als den des hundertarmigen, Zeus

[8]) Lefèvre wollte *Ροιτίων* lesen, Gale *Αἰγαίων*, Heyne *Ἐλατίων*, Schwenck *Εὐρυτιών*, Pyl und Wieseler *Κρατίων*.

schützenden Erdensohnes Briareos aus der Ilias (I. 402) sehr wohl kennen, der dagegen in römischen Dichtern als Gegner des Zeus im Gigantenkampf uns genannt wird (Virg. Aen. X. 567; Claud. Rapt. Proserp. III. 345). Man wird wohl geneigt sein auch in dem verdorbenen *Γρατίων* des Apollodor einen *Αἰγαίων* zu sehen. Auf der Schale des Herzog von Luynes (Luynes vases peints. t. 19; Gerhard, Trinkschalen des K. Mus. in Berlin A. B.) ward von Gerhard eine jugendliche Figur im Chiton, die ein Schwert gegen einen Giganten zieht, Artemis genannt, die entschieden männlich ist und als Ares wohl aufzufassen sein wird (vgl. O. Jahn, Annali dell' Inst. di corr. arch. 1863. p. 289. Note 6). Unter den apulischen Vasen des reichsten und schönsten Stiles bietet die sogenannte Lotzbeckvase, welche dann im Besitz von Campana war und als solche jetzt in der Kaiserl. Eremitage zu Petersburg sich befindet (Minervini, Bullet. Napolet. 1844. II. p. 29. 31. t. VI; Müller-Wieseler, D. d. a. K. II. t. LXVI. n. 843; Stephani, Vasensamml. d. K. Eremit. Petersb. 1869. I. S. 263. n. 525), auch neben Zeus mit Nike noch Athene, Herakles und Artemis im Gigantenkampf dar; in ihrem Costüm ist sie bereits der jüngeren Bildung unseres Reliefs vollständig genähert, in den hohen Jagdstiefeln, im kurzen, gegürteten, ärmellosen Chiton. Knieend schiesst sie ruhig abwärts zielend den Bogen ab, während sie noch mit Pfeilen versehen ist; der Köcher hängt ihr am Gürtel zur Seite; sie trägt manchfach zierlichen Schmuck am Arm, an den Ohren, an Stirn und Hinterkopf als Diadem und *σλεγγίς*. Ein Gegner ist ihr nicht unmittelbar gegenübergestellt; er ist in dem schräg unten correspondirenden, jugendlichen, einen gewaltigen Stein aufhebenden Giganten mit flatterndem Mantel zu erkennen.

Sehen wir uns auf den erhaltenen plastischen Werken mit Gigantenkämpfen, wie sie als Gruppen, Metopen, als Fries, als Schild- und Helmschmuck, als Medaillon in Thon, auf geschnittenen Steinen und Münzen uns gegeben sind, nach dem Auftreten der Artemis um, so ist sie auf dem sechsten jener eilf Einzelbilder am Saume des archaistischen Dresdener Pallastorso, einer unzweifelhaften Nachbildung der mit dem Peplos bekleideten alten Athena Polinsstatue (Becker, Augusteum T 9. 10; Müller-Wieseler, D. d. a. K. I, T. X. n. 36; zuletzt O. Jahn, de antiquissim. Minerv, simulacr. atticis p. 15 ff.) nahe sicher in jener jungfräulichen Gestalt im langen, ärmellosen Chiton mit Diploidion und dem über den Arm gefallenen Schawl zu erkennen, welche einen nackten Giganten mit der Linken packt, die Rechte hoch wie zu einem Schlage oder vielmehr Stosse mit kurzem, hier, wie bei Athena darüber, vorauszusetzenden Speere hebt (nach Böckh trefflicher Auseinandersetzung in Tragic. graecor. princ. p. 192, vgl. auch Pyl in Archäol. Zeit. 1857. n. 105. S. 63) Unter den zwei weiblichen Gestalten der Metopen des mittleren Tempels der Unterstadt von Selinunt, welche leider nur in ihrer unteren Hälfte erhalten sind (Serradifalco Antichità di Sicilia II. t. 28. 29; Müller-Wieseler, D. d. a. K. I. T. 5. n. 26. 27a), tritt ein ähnlicher interessanter Gegensatz der Bekleidung auf, wie auf dem Relief Mattei, und wir können die eine einfach und jungfräulich bekleidete in nicht faltenreichem Chiton mit Gürtung und Diploidion, welche kühn auf den bereits liegenden gerüsteten Gegner mit

dem linken Bein tritt und ihm von oben den Todesstoss geben wird, mit Wahrscheinlichkeit Artemis nennen. Sonst ist meines Wissens auf den zufällig erhaltenen Resten von Gigantomachien keine Darstellung von Artemis erhalten oder durch Schriftsteller ausdrücklich hervorgehoben [9])

Durch die Vasendarstellungen aller Stile, sowie durch das Relief der Dresdener Pallas sind wir also, abgesehen von den Schriftstellen, über die Betheiligung der Artemis an den Gigantenkämpfen in griechischen Werken völlig sichergestellt und es tritt zu ihnen also das Relief Mattei als ein Werk griechisch-römischer Kunst gewichtig hinzu. Der Name *Αἰγαίων* für den Gegner wird uns dabei nicht ohne Interesse für das Folgende bleiben.

Wenden wir uns nun zu der zweiten, weiblichen, in die Mitte unserer Reliefplatte gestellten, reich ausgeführten Persönlichkeit, die man also zunächst Ceres, dann seit Visconti Hekate nannte. Gerhard gibt zu, dass sie sehr an Ceres erinnere. Sie schreitet unaufhaltsam vorwärts mit dem eingebogenen linken Knie, dem fest aufgesetzten linken Fuss, während der rechte mit anschliessendem Schuh bekleidete auswärts auf den Vorderballen sich hebt. Ein langes feinfaltiges Untergewand mit dem grossen Rande der untern Gürtung und dem überfallenden Diploidion, mit faltigen Aermeln, unter der Brust gegürtet, so dass rechts und links Theile des Ueberwurfes bauschig hervorgezogen sind, lässt die körperliche, nicht volle aber reife Bildung trefflich erkennen. Darüber ist ein grosses Obergewand schleierartig über das Haupt gezogen, fällt kürzer über den linken Arm herab, ist aber fast auf den Boden schleifend über das rechte Bein geschlagen und hier mit einem eigenthümlichen Knick der Falten versehen, der uns gerade so z. B. bei der schönen Florenältesten Niobetochter oder Trophos begegnet und über dessen Berechtigung von mir an anderer Stelle ausführlicher gehandelt ist (Niobe und Niobiden Taf. XIII. 1d; S. 273f.). Auch hier ist er nicht vollständig motivirt durch die etwa eben erst entfernten Hände, die den Schleier gehalten, ja ihn vielleicht vor dem Erfasst werden durch die Schlange wegzuziehen gesucht haben, durch die Stärke des Oberschenkels, durch starke Bewegung; aber er ist ähnlich wirksam, wie so viele fein berechnete, kleine Faltenmotive, an denen die jüngere griechische Kunst, z. B. bei der Venus von Milo und dann vor allem die erste griechisch-römische Kunst so reich ist. Das Gesicht ist fast ganz verstossen, aber die stark herabfallende Locke zu beiden Seiten ist charakteristisch. In Bezug auf die Bewegung der Hände, von denen die linke die noch ganz erhaltene Fackel trägt, die rechte einen ganz

[9]) Man hat auf einem mehrfach vorkommenden geschnittenen Stein, dessen bekanntestes Exemplar in Berlin sich befindet (Winkelmann, geschnittene Steine d. Baron Stosch II. 2, n. 126; Tölken, Verzeichn. vertieft geschnitt. Steine d. Preuss. Samml. S. 92; Müller-Wieseler, D. d. a. K. II. T. LXVII. n. 846) in dem einem schlangenfüssigen Giganten unterliegenden Hirsch die verwandelte Artemis gesehen. Wieseler hat bereits (Art. Giganten S. 167) diese Ansicht, die auf keine bestimmte Stelle über eine solche Verwandlung bei Gigantenkämpfen sich gründet, durch den Nachweis einer ganzen Gruppe solcher Thierkämpfe der Giganten zurückgewiesen; dass dabei, wie bei den Griechen, als Gegner ein Gegensatz zu apollinischen, überhaupt Licht- und Himmelsgottheiten heiligen Thieren sich zeigt, mag zugegeben werden.

ähnlichen Gegenstand fasst, mit dem dann lanzenartig zugestossen wird, mache ich für die rechte Hand aufmerksam, dass wir es hier mit einer in der ganzen griechischen Kunst, auf ältesten Vasenbildern mit Athene freilich sehr ungeschickt behandelten, gleichbleibenden Art und Weise zu thun haben die Stosswaffe zu fassen.

Ohne die Fackel würde man eher als an Demeter [16]), an Hera selbst mit dem als Lanze geschwungenen Scepter denken, welcher Schleiergewand, Locken, der ganze Habitus sehr wohl entspricht und welche im Gigantenkampf eine durch die Denkmäler und Schriftsteller gut bezeugte Rolle spielt (Mon. ined. t. VII. tav. 78; Gerhard, Trinkschalen und Gefässe I. n. II. III), ja deren matronale Gewandung von Porphyrion in roher Vergewaltigung zerrissen ward (*καταρρηγνύντος αὐτοῦ τοὺς πέπλους καὶ βιάζεσθαι θέλοντος* Apollod. I. 6. 2). Die Fackel führt allerdings zunächst zum Gedanken an Demeter; diese erscheint aber durchaus unbetheiligt am Gigantenkampf, und wie ich glaube, aus triftigem, inneren Grunde; sie steht ihrem Wesen der Gaea, der Mutter der *γηγενεῖς*, der terrigenae zu nahe, ja sie ist eine nur jüngere Entwickelung desselben Begriffes. Hekate dagegen wird uns von Apollodor (I. 6. 2) ausdrücklich nach einer Version unter den Göttern des Kampfes genannt, der eine andere, und wie es scheint, allgemeiner geltende gegenüberstand. Die Worte lauten: *Εὔρυτον δὲ θυρσῷ Διόνυσος ἔκτεινε, Κλύτιον δέ, φασίν, Ἑκάτη, μᾶλλον δὲ Ἥφαιστος βαλὼν μύδροις.* Zu beachten ist hier die Zusammenstellung von Dionysos und Hekate und zwar weit getrennt von Artemis. Wie überhaupt der eigenthümliche Hekatedienst als ein thrakischer, mit dem des Dionysos, der Demeter und Kora eng verbundener erst im Gefolge des jüngern bakchischen, an Orpheus Namen angeknüpften Cultus in Griechenland, speciell in Attika eine besondere von Artemis und Selene getrennte Bedeutung bekommen hat, so kann dies für sein Verhältniss zu dem Gigantenkampf speciell behauptet werden. Unter den olympischen Gottheiten, die die Giganten bekämpfen, hat Hekate zunächst keine Stätte, ist sie doch selbst eine Titanin, von Zeus später anerkannt (Hesiod. Theogon. 423), sie erscheint daher auf keinem einzigen Vasenbilde dabei betheiligt, aber wie Dionysos und Herakles in die Sage als die menschlichen Retter und Hauptpersonen erst eintreten mit der ganzen religiösen Reform in Peisistrateischer Zeit und dem gewaltigen Aufschwung der eleusinischen Mysterien wie der dionysischen, nach und nach allo anderen Göttersagen an sich heranziehenden Feste, so erhält nun auch Hekate aber nur nach einer nicht allgemein angenommenen Version ihren Platz in der Sage. Es kommt dazu die Bedeutsamkeit des Namens Pallene und der thrakischen Halbinsel und Berge für den Gigantenkampf (Wieseler a. a. O. S. 178). Apollodor giht uns die Waffe der Hekate nicht an, aber indem er sie stillschweigend den feurigen Ballen oder Metallklumpen des Hephästos gleich stellt, ist an das anerkannte Symbol der Hekate, an die Fackeln auch bei ihm zu denken, und zwar an das Fackelpaar, welches der *ἀμφίπυρος*, *δᾳδοφόρος*, *δαδοῦχος*, *φωσφόρος*, taedigera auch auf

[16]) Die am ersten hier zu vergleichende Ceresstatue der Sammlung Rondanini (Müller-Wieseler, D. d. a. K. II. Taf. VIII. n. 87) ist als Ceres durchaus nicht festgestellt.

Vasenbildern ausdrücklich gegeben wird.[11]) Wir begegneten aber früher bereits einem Vasenbild des jüngern Stiles, wo Artemis mit zwei Fackeln den Giganten bekämpft, wo also diese Waffe bereits in diesem Kampfe erscheint. Hier ist nun Artemis und Hekate völlig geschieden, und zwar in einer Weise, dass Hekate als hervorragende, matronale und durch Gewandung, Schleier, (*λιπαροκρήδεμνος* Hom. h. in Cerer. 25. 438), Locken an Hera, die Götterkönigin erinnernde Potenz sich zeigt, wie ja in dem merkwürdigen Abschnitt der hesiodeischen Theogonie, über dessen eigenthümlich isolirte und von den Orphikern beeinflusste Stellung mir kein Zweifel ist, Hekate als ohwaltende, hoch im Himmel, auf Erden und im Meer geehrte (411 ff.) Gottheit aufgefasst ist. Dass unser Relief dadurch sich als eine Composition der jüngern, ja selbst hellenistischen Zeit kennzeichnet, kann einfach ausgesprochen werden; ebenso sicher auch, dass uns diese zwei Göttinen nur als Glieder eines grossen Göttercomplexes verständlich werden.

Von hohem Interesse, ja fast räthselhaft ist die doppelte Erscheinung der von den Göttinnen bekämpften Gegner in jenen zwei die ganz menschliche Bildung, in dem dritten allein kämpfenden die Zwidderbildung eines Mannes mit zwei Schlangenleibern, die sich aus seinen Beinen vom Knie an entwickeln. E. Braun (Ruinen und Museen Roms S. 298) unterscheidet sie bestimmt als Titanen und Giganten, indem er jenen die rein menschliche, diesen die schlangenfüssige Gestalt zuweist. Er fragt sich, ob hier der Künstler absichtlich Scenen aus der Titanen- und aus der Gigantenschlacht habe wechseln lassen, oder ob der spätere Nachahmer aus zwei verschiedenen Cyklen Scenen entlehnt habe. Er spricht diesen Gegensatz noch einmal aus bei Gelegenheit eines Reliefragments im Museum des Lateran (a. a. O. S. 748. n. 18), dessen Bedeutsamkeit auch seinem feinen Sinne nicht entgangen ist, welches in jüngster Zeit Benndorf und Schöne (Antike Bildwerke des lateranischen Museums. Leipzig 1867) unter n. 450 eingehend beschrieben und Taf. VIII, 2 veröffentlicht haben. Wir haben dieses Relief unter Ia verkleinert danach abbilden lassen, indem wir in ihm nicht blos eine Analogie zu unserem Friestheil, sondern direkt ein weiteres Glied in der gleichen Reihe zu erkennen glauben. Ehe wir daher die, wie leicht erhellt, tief greifende, das ganze Verständniss unseres Hauptgegenstandes modificirende Ansicht Brauns prüfen, erscheint es passend in Bezug auf dieses Denkmal die wesentlichen Unterlagen zu dieser Behauptung hinzuzufügen.[12])

---

[11]) Hom. h. in Cerer. 82: *Ἑκάτη σέλας ἐν χείρεσσιν ἔχουσα*, Bakchyl. frg. 40 ed. Bergk: *Ἑκάτα δαδοφόρος Νυκτὸς μελανοκόπου θύγατερ*, Schol. Soph. Trachin. 210: *ἀμφίπυρον παρ' ὅσον ἀμφοτέραις ταῖς χερσὶ δαδουχεῖ ἡ αὐτὴ οὖσα τῇ Ἑκάτῃ*, Schol. Theocr. Id. II. 12. Inschriftlich bezeichnet neben Demeter Müller-Wieseler, D. d. a. K. II. Taf. 9. n. 110, darnach sind Gestalten mit Doppelfackel auch Hekate zu nennen neben eleusinischen Scenen, so Stephani, Compte rendu. 1859. Taf. I. 1862. Taf. 3. Vgl. noch Münzen und die Fackeln der dreigestaltigen Hekatebilder bei Müller-Wieseler, D. d. a. K. II, Taf. 70. n. 882—885.

[12]) Ich verdanke Dr. Klügmann auch hierüber genaue briefliche Mittheilungen, ihm sowie Brunn fiel bei persönlicher Begegnung in Würzburg und Mittheilung meiner Ansicht die auffallende Aehnlich-

Das lateranische Fragment war früher in den Magazinen des Vatikan, so dass es sich dadurch dem Matteischen, im Vatican aufgestellten nähert; ob es aus Matteischem Besitze auch herrührt, ist zunächst nicht bekannt. Es soll in griechischem Marmor, das vatikanische dagegen in römischem gearbeitet sein, jedoch mein Gewährsmann erklärt nach wiederholter Besichtigung sich ausser Stande bei der Art der Einmauerung beider in die Wand diesen Unterschied, der an der Oberfläche nicht sichtbar ist, genau zu constatiren oder abzuweisen. Jedenfalls haben wir es also nicht mit jenem sofort sichtbaren salzigen Korn oder dem streifigen bekannter griechischer Marmorarten zu thun. Was die Maassverhältnisse betrifft, so ist hier nur die Breite des zwar abgestossenen, aber an der Seite nicht abgebrochenen Workes und die Tiefe direkt zu messen, nicht die Höhe. Jene entscheidet für unsere Frage nicht, da breite und schmale Theilo in Friesplatten vielfach wechseln, diese ist am Vatikanischen Werk oben nicht jetzt zu ermitteln. Das Entscheidende aber ist die Gleichheit der inneren Maassverhältnisse: die der Figuren im Ganzen und Grossen, die Höhe der Figuren im Verhältniss zur Höhe der Platte und entschieden gleich ist die Höhe des Reliefs. Die Arbeit biotet namentlich auch in der Behandlung des Baumes und der Felsen die grösste Aehnlichkeit und macht zugleich nicht weniger hier, wio dort den Eindruck eines Originals, nicht einer Copie. Ein bestimmter Unterschied hat sich für Dr. Klügmann nach wiederholter gonauer Betrachtung nur darin herausgestellt, dass die Brustwarzen hier und dort in verschiedener Weise ausgeführt sind, jedoch weist er auf die notorische Ungleichheit in solchen Kleinigkeiten auf grösseren Friesen mit Recht hin, die durch die urkundlich am Erechtheion uns bekannte Betheiligung sehr verschiedener Arbeiter an der Ausführung völlig erklärt wird. Wichtiger für unsere Vergloichung ist die Beachtung des Unterschiedes der zeichnenden und in Stich oder Lithographio ausführenden Hände; dio Zeichnung bei Benndorf und Schöne ist stilistisch entschieden genauer, in der modernen Wiedergabe ungelenker. Die gewaltige muskulöse auf Felsgrund in die Höhe schreitende Gestalt, der bärtige und von reicher wilder Haarmasse umgebene trotzige Kopf, der linko als Waffe einen Baumstamm schwingende Arm, an dem lang ein Thierfell herabhängt, an der Erde schleift, der ausholende, wohl einen Stein drohend fassende rechte Arm, ist ein treffliches Glied eines Gigantenkampfes. So gut, wie auf unserom Relief schlangenfüssige und rein menschliche Gestalt uns zusammon begegnet, wird uns hier das wohl bekannte Thierfell des Giganten dortiger Nacktheit gegenüber nicht auffallen. Die auffallende Erscheinung eines Flügelrestes über dem Baumstamm weist auf eine daneben einst vorhandene Flügelgestalt hin, die als Typhoeus (Wieseler S. 146. 101) oder als Nike oder als Adler des Zeus, bei-

---

keit des von mir nicht selbst gesehenen Fragmentes bei. Die Vergleichung eines anderen grossartig componirten Reliefs mit dem sog. Philoktet auf Lemnos in Villa Albani (Zoega, Bassiril. t. I. 54; Overbeck, Gallerie hero. Bildw. Taf. XXIV. 3), die Dr. Klügmann auf meinen Wunsch anstellte und auf die er selbst auch sich geführt sah, führte auf den Beweis anderer Grössenverhältnisse und Reliefbehandlung, aber auch ihm erschien die Auffassung dieser Gestalt als Gigant sehr ansprechend.

Digitized by Google

des im Gigantenkampf wohl begründete Erscheinungen, bestimmt zu fassen wir ausser Stand sind.

Nun zurück zu der Frage: ob gleichzeitig auf Relief Mattei Titanen und Giganten, und zwar diese schlangenfüssig gebildet sind oder wie sonst diese Doppelheit aufzufassen ist! Wir sehen hier völlig ab von der tiefgreifenden, über die uns gesteckten äusseren Gränzen weit hinausführenden Frage nach dem Ursprung und dem gegenseitigen Verhältnisse von Giganten- und Titanensage, genug wenn wir festhalten, dass in der dem Griechen der Perserkriege etwa geläufigen Mythologie beide wohl geschieden waren, dort ein gewaltiger in weiter Urzeit zurückliegender Kampf reiner Gottesmächte, der auf Naturanschauungen und dem Gedanken fortschreitender Entwickelung der Welt ruhte, aber auch von dem widerstreitenden Einflusse ungriechischer Religionssysteme beeinflusst war, dann eine zweite Reihe von Kämpfen, die bis in die Gegenwart sich erstrecken, in den vulkanischen Erscheinungen besonders auf der Erde und im Meer sich aussprechend und in Gestalten wie Typhoeus, wie Echidna, wie den hundertarmigen Riesen, Briareos Aegaeon an der Spitze verkörpert, hier Kämpfe im Menschenleben, durch gewaltige, rohe, gegen die Satzungen politischer und religiöser Ordnung ankämpfende Erdensöhne, älteste, bereits verschwundene oder in weiter Ferne, an den Enden der Culturländer lebende Menschengeschlechter erregt und in Aloaden, in den thebanischen Spartoi, generell in den Giganten dargestellt. Die Titanen haben als Gesammtheit nie die bildende Kunst beschäftigt, obgleich ihre Kämpfe in einer Titanomachie episch dargelegt war; man kann mit Braun von einer Titanenbildung als solcher nicht reden, es fehlt uns dazu jeder dokumentirte Untergrund. Die weitere Reihe gegen höhere Ordnung ankämpfender Naturmächte fand in der altgriechischen Kunst bereits bildlichen Ausdruck in phantastischen, mit Thieren, speciell der Schlange, aber auch mit Flügeln und Fratzengesichtern verbundenen Gestalten. Wie am Kasten des Kypselos der Oreithyia raubende Boreas mit Schlangenfüssen gebildet war (*οἱ φαὶ ὄφεων ἀντὶ ποδῶν εἰσὶν αὐτῷ* Paus. V. 19. 1), so war am Amykläischen Throne des Apollo Typhos und Echidna als Träger, Titanen gegenüber aufgestellt und dadurch ist sein Schlangenkörper hinlänglich bezeichnet (Paus. III. 18. 10) und ihn stellt daher jene einzelne fratzenhafte Gestalt eines Vasenbildes mit schwarzen Figuren (Micali Monum. inediti t. XXXVII. n. 2., Gerhard, Vasenbilder t. 237, Müller-Wieseler, D. d. a. K. II. Taf. 67. n. 850) dar, welche geflügelt, in vier Schlangen auseinandergehend, mit beiden Händen eine schwere Steinlast trägt und rechts und links von zwei auf einander losgehenden Kämpfern umgeben ist, ihn haben wir in ähnlichen geflügelten, in einen Schlangenleib endenden, bärtigen Gesalten alterthümlicher sonstiger Vasenbilder zu sehen (Lenormant u. de Witte, Elite ceramographique III. pl. 31 ff.). Die Giganten dagegen sind in der ächt griechischen Poesie und dem entsprechend durchaus in der bildlichen Darstellung gewaltige, kräftige, kampfgerüstete Menschen, die mit langem Speer und Schild, auch mit Steinen, wie der griechische Held vor Troja, als kampflustiges Heer auftreten, sie haben Könige, von denen die Phäakenherrscher als Enkel stammen, die Lästrygonen sind ihnen gleich, sie fühlen sich

den Göttern näher wie die Kyklopen, wie auch Tantalos, aber mit trotzigem Uebermuth sie sind untergegangen durch Schuld und Uebermuth des Königs Eurymedon [13]); hie und da kommen noch ihre Gebeine als die wirklicher aber gewaltig grosser Menschen vor (Paus. VIII. 29. 3; 33. 5). Die griechischen Vasenbilder aller Stile — und es liegen mir dreizehn Beispiele der schwarzfigurigen Darstellungen vor (Lenormant u. de Witte I. pl. 1. 2. 6. 8. 10. 11. III. pl. 12. 31, Monumenti inediti dell' Inst. archeol. VI. t. 78, Stephani, Vasensamml. d. K. Eremitage n. 57. 84. 221), zwölf solcher mit rothen Figuren (Lenormant u. de Witte I. pl. 3. 4. 5. 9. 13; Gerhard, Trinkschalen und Gefässe. 1848. II. III., Trinkschalen X. XI, A. B., Auserlesene Vasenbilder II. Taf. 84. 85; W. Fröhner, Choix de vases grecs etc. Paris 1867. pl. V, Stephani a. a. O. II. n. 1274. 1610), zwei des reichsten mehrfarbigen Stiles (Bullett. napolit. 1844. II. t. 6; Müller-Wieseler, II, n. 843; Stephani Compte rendu 1866. Taf. 42), deren Zahl durch untergeordnete, kleinere Darstellungen leicht sehr zu vermehren wären — fassen durchaus die Giganten rein menschlich als gerüstete Krieger, selten mit Thierfellen nur ausgestattet auf. Ganz dasselbe ist der Fall mit den plastischen, dieser rein griechischen Zeit zuzuschreibenden Werken, den vier Metopen zweier Tempel in Selinunt und zwar der Unterstadt aus verschiedener Zeit des strengen und Uebergangsstiles (M.-W., D. a. K. I. T. V. n. 26. 27 a b, Serradifalco Antich. di Sicilia II. t. 28. 29. 30. 31) wie dem Saum des Dresdener Pallastorso, oder Beschreibungen von Werken. Wir besitzen aber solche vom Giebelfeld des Thesauros der Megarenser in Olympia (Paus. VI. 19. 13), wohl der ältesten zusammenhängenden plastischen Darstellung des Inhaltes, von dem Friese oder der Metopenreihe am Apollotempel zu Delphi (*ἐν τείχεσι λαΐνοισι* Eurip. Jon. 205 ff.), von einer desgleichen am Heratempel bei Argos (*ὁπόσα ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα* Paus. II. 17. 3), wo über Giebelfeld und Fries zu streiten ist, von der Ostfront des riesigen, nie ganz vollendeten Olympieion in Agrigent, in grossartiger und schöner Bildhauerarbeit (Diod. XIII. 82) [14]), von einer Gruppe des Poseidon zu Ross, der den Speer

---

[13]) Homer Od. VII ff.: *ὑπερθύμοισιν Γιγάντεσσι* VII. 206: *ἄγρια φῦλα Γιγάντων*, X. 120: (Laestrygonen) *οὐκ ἄνδρεσσιν ἐοικότες ἀλλὰ Γίγασι*, Hes. Theog. Prooem. 50: *ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε γιγάντων*, 184: *μεγάλους τε Γίγαντας τεύχεσι λαμπομένους δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας*, Batrachomyomach. 7. 170: *κρατερούς τε μαχητὰς πολλοὺς καὶ μεγάλους ἠδ' ἔγχεα μάκρα φέροντας οἷος Κενταύρων στρατὸς ἔρχεται ἠδὲ Γιγάντων*. 284, Pindar Pyth. VIII. 12 ff., Nem. I. 66 (99), Soph. Trachin. 1058: *οὐθ' ὁ γηγενὴς στρατὸς Γιγάντων οὔτε θήρειος βία*, Eurip. Phoen. 128 (Hippomedon): *ὡς γαῦρος ὡς φοβερὸς εἰσιδεῖν, γίγαντι γηγενέτᾳ προσόμοιος ἀστεροπὸς ἐν γραφαῖσιν, οὐχὶ πρόσφορος ἀμερίῳ γέννᾳ*. Hauptstelle zur menschlichen Bildung der Giganten Paus. VIII. 29. 1 ff., welchem *δράκοντας δὲ ἀντὶ ποδῶν τοῖς Γίγασιν εἶναι, πολλαχῇ τε ὁ λόγος ἄλλῃ καὶ ἐν τῷδε ἐδείχθη μάλιστα ὡς ἔστιν εὐήθης* und der dieses an dem Orontesgebein näher nachweist.

[14]) Die kolossale nackte, architektonisch gebildete, nach oben tragende Gestalt aus den Trümmern des Olympieion, welche im Innern an einer oberen Attika sich befunden haben wird, Gigant zu nennen, wie allgemein geschieht, sehe ich keinen triftigen Grund, er ist als Atlant einfach zu bezeichnen. Wer mag glauben, dass am selben Tempel aussen eine Gigantomachie dargestellt war, darinnen wieder Giganten? Abbildung bei Serradifalco III. t. 25, Müller-Wieseler, D. d. a. K. I. T. XX. n. 102.

Digitized by Google

gegen den Giganten Polybotes absendet, bei dem Demetertempel in Athen (Paus. I, 2. 4), endlich von dem Relief an der Innenseite des Schildes der Parthenos des Phidias (Plin. H. N. XXXVI. 8. 18). Alles dies sind Werke Eines, des fünften Jahrhunderts v. Chr. und zwar attischer, peloponnesischer und sicilischer Kunstschule; bei keinem wird auf Schlangenfüssigkeit hingewiesen, was bei Pausanias nach der oben erwähnten Auseinandersetzung hätte geschehen müssen; überall werden die Gigantenkämpfe einfach troischen Helden- oder Amazonenkämpfen gegenüberstellt. Auch die Pergamenische Kunstschule hat zwei und zwar sehr bedeutsame Darstellungen der Gigantomachie geschaffen, das eine jene Statuengruppe von Marmor an dem Südrand der Akropolis zu Athen, welche dort neben Kampfscenen mit Amazonen, mit Persern aus der Schlacht bei Marathon, mit Galliern in Mysien seit 200 v. Chr. etwa aufgestellt war (Paus. I. 25, 2; Plut. V. Anton. 60, dazu Literatur bei Overbeck antike Schriftquellen Leipzig 1868. S. 386) und aus welcher Brunn speciell eine Statue oder deren Copie auch in einem Kämpfer (zu Venedig oder zu Paris?) gefunden zu haben glaubt (Bullett. dell' Instit. di corr. archeol. 1865. p. 116; Arch. Anzeiger 1865. S. 67*), das andere, ein bisher kunsthistorisch noch nicht genanntes Werk, grosse Sculpturen ebenfalls von Marmor an einem Prachtaltar des Zeus zu Pergamon, welcher zu den Weltwundern gerechnet ward, über dessen Charakter, ob Relief oder ebenfalls Statuengruppe, nähere Untersuchung anzustellen ist.[14]) Dass in der athenischen Gruppe die Giganten rein menschlich dargestellt waren analog Amazonen, Persern, Galliern liegt auf der Hand und wird durch jenen Fund Brunns, wenn er sicher ist, bestätigt. Diese pergamenischen Werke bilden den Schlusspunkt für uns in der ächt hellenischen Gigantendarstellung und haben gewiss auf die Gesammtcomposition der jüngeren Kunst, wie unser Relief Mattei gewirkt.

Dem gegenüber steht nun die grosse Fülle der uns geläufigen griechisch-römischen Werke mit den schlangenleibigen Gigantenbildungen, voran der herrliche Onyxcameo des Athenion mit dem blitzschleudernden Zeus auf dem Viergespann und den Giganten, dem mit triftigem Grunde von Tölken und Brunn (Geschichte der griech. Künstler II. S. 477 f.) der Augusteischen Zeit zugeschrieben wird, dann das treffliche Münzmedaillon des Antonius Pius (Lenormant, Nouv. gal. mythol. pl. IV. n. 4). Marmorsculpturen architektonischer Art treten aus Sicilien, Athen, Aphrodisias in Karien unserem vatikanischen Sarkophag zur Seite, aber keines geht in stilistischer Hinsicht über augusteische Zeit zurück. Die Ueberreste schlangenfüssiger Giganten an Pfeilern gelehnt als Träger an der Agora zu Athen sind als der Kaiserzeit angehörig anerkannt (Arch. Anzeiger 1853. S. 296, Bursian, Geographie von Griechenland S. 283, Note 2). Das Relief aus dem Theater zu Katane, welches in seiner jetzigen Gestalt aus römischer Zeit notorisch stammt, bei Serradifalco (Antichità di Sicilia V. t. 18, 8) ist auf unserer Tafel unter IV verkleinert beigefügt,

---

[14]) Wieseler, (Giganten S. 184) macht nachträglich auf die Stelle aufmerksam bei Ampel. lib. memor. VIII. 14: Pergamo ara marmorea magna alta pedes quadraginta cum maximis sculpturis; continet autem Gigantomachiam.

ebenso die interessanten drei Friesplatten, eingemauert in die Südseite der Umfangsmauer von Aphrodisias, jetzt Gheyra in Karien nach Texier (Description de l'Asie Mineure. III. pl. CLVIII b c) unter III. 1. 2. 3. Dort wechseln Götter mit Giganten einförmig, soweit man urtheilen kann, in schwerem, handwerksmässigen Stil, wenn die Abbildung genau ist. Apollo und Athene sind als kämpfende Götter allein erhalten. Hier ist ein manchfaltiges Leben, die Gestalten, was sehr charakteristisch ist, ohne lokalen Hintergrund, bald mehr zerstreut, bald eng gedrängt, hier ein Tropaeon mit einer orientalisirenden Scene des Zeus, welcher auf einen Giganten tritt und einen demüthig flehenden erfasst mit Herakles, Ares, Apollo, Athene, Eros, die Giganten sehr gleichförmig, jugendlich, mit dicken Schlangenkörpern, mit Chlamys und einem gleichförmig gebildeten Zweig. Wir haben hier ein unserem Relief Mattei und seiner charakteristischen Tüchtigkeit, seinem Realismus gegenüber sehr schlagendes Beispiel der flüssigen, flüchtigen, mehr nur andeutenden, aber noch idealen Behandlungsweise hellenistischer Kunsthandwerker Kleinasiens mit manchfach lokalen Einflüssen, welche in andern Theilen dieses Frieses, so den Thierkämpfen unter einander, der Erotenjagd noch reichlicher sich kundgeben. Das Bedeutsamste dieser ganzen Compositionen mit schlangenfüssigen Giganten aus hellenistischer Zeit war ein grosses Bronzewerk aufgestellt in dem Byzanz des vierten Jahrhunderts auf dem Unterbau vor dem Buleuterion (Themist. Or. XIII. p. 217 ed. Dindorf), welches eine eingehendere Untersuchung an anderer Stelle bedarf.

Zwischen diesen zwei Darstellungsweisen steht also unser Relief Mattei in merkwürdiger Mitte, auf dem Uebergange derselben, durchaus nicht aber etwa in äusserlichem Wechsel zweier bereits fest entwickelter Kunstformen. Wo ist sonst dieser Uebergang nachweisbar in Poesie und Monumenten? Er ist es entschieden in der alexandrinischen Poesie und der daran sich anschliessenden Poesie Roms in der augusteischen Zeit, er ist es gleichzeitig in vereinzelten Erscheinungen der griechisch-italischen Kunst. Der Uebergang erfolgt durch die Aufnahme jener einzelnen Wunder- und Schreckensgestalten, wie Typhoeus, wie Briareos-Aegaeon, wie Kottos und Gyes in den Bereich der Giganten, wie schon früher zwischen Titanen- und Gigantenkampf z. B. bei Euripides (Hecub. 469 ff., Iphig. Taur. 223) eine Mischung oder Wechsel eingetreten war. So nennt bereits Kallimachos (h. in Del. 140) den unter dem Aetna begrabenen Briareos einen *κατουδαῖος γίγας*. Apollodors Schilderung (I. 61 ff.) ist der spätere Niederschlag dieses mythologischen Processes. Namen wie Ophion und Ophius unter den Giganten (Schol Il. VIII. 479, Claud. rapt. Proserp. III. 348), also Schlangensöhne erweisen diese eintretende Gestaltung. Sie ist von Ovid (Amor. III. 12. 20 ff., Met. I. 15 ff. V. 315; Fast. IV. 7. 17; Ep. ex Ponto II. 2. 12), von Virgil (Georg. I. 278 ff.), vor allem in jener merkwürdigen Ode des Horaz, die Augustus als zweiten Gigantensieger feiert (III. 4. vgl. noch II. 19. 23), in reichster Weise ausgesprochen. Da ist Typhoeus und Mimas in die Giganten eingereiht, da Gyes, Orion, Tityos als analoge Gestalten genannt. Eine eigene neue Gigantenpoesie hat sich in den *Γιγαντιάδες* eines Dionysios, Skopelianos im griechischen Orient, zu Alexandrien, Smyrna gebildet und sie hat in der Gigantenschlacht der Dionysiaka des Nonnos (XLVIII. 33 ff.), wie in der *Γιγαν-*

τομαχία des Claudianos von Alexandria (nach Iriarte jetzt am vollständigsten bei Köchly, Conjectan. epicor. fasc. I. 1851. n. 39 p. 19ff.) ihren letzten ungeheuerlichsten und phantastischsten Nachhall gefunden. Ebenso geht die römische Poesie auf diesem Wege fort, indem die Giganten alle den Göttern widerstreitende Elemente aufnehmen, bis wieder auf Claudians lateinisches Gedicht und die letzten Ausläufer bilden die Gedichte des Sidonius Apollinaris (c. IX. XV).

In dem Bereiche der bildenden Kunst findet nun auch nicht eine urplötzliche, totale Wandelung der Gigantengestalten Statt, sondern eine Aufnahme einzelner Mischbildungen wie eben des Typhoeus und Aegaeon, und zuerst mehr beiläufig, nebensächlich und ornamentistisch behandelt. Beweis dafür ist ein sehr interessantes Denkmal der späten unteritalischen Vasen mit malerischer und plastischer Verzierung und zweitens zwei Wandbilder an dem Mittelpfeiler eines Grabes in Tarquinii. Dort an einer Vase von Ruvo (Bullett. napolit. I. n. 14; Mon. ined. V. t. 11. 12) sind an den Henkelvoluten zwei Thonmedaillons angebracht mit Athene, welche im Kampfe einen schlangenfüssigen Gegner niederstösst, einmal eine bärtige, geflügelte Gestalt, der in zwei schuppige Schlangen vom Leib an übergeht, bestimmt als Typhoeus zu bezeichnen, das andere Mal einen jugendlichen, unbärtigen, in die Knie gesunkenen Mann, um dessen menschliche Beine sich merkwürdig zwei Schlangenkörper wie zugehörig schlingen, Pallas oder Enkelados zu benennen. Hier ist der Uebergang, der Einfluss der Typhoeusbildung auf die rein menschliche der Giganten gleichsam mit Händen zu greifen. Jene zwei Pfeilerbilder sind unbärtig, jugendlich, nackt, mit Schlangenfüssen, aber auch mit fliegendem Schlangenhaar gebildet, ungeflügelt und entsprechen einer weiblichen aus Arabesken hervorgehenden Figur. Sie weisen auf jenes oben erwähnte Vasenbild von Vulci zurück und bilden von da den Uebergang zu den späteren Giganten. Unser Relief Mattei ist die weitere Consequenz, ist die Aufnahme eines Briareos-Aegaeon, des ja inschriftlich uns bezeugten Gegners der Artemis in einen nicht blos beiläufig gebildeten Nebenschmuck, sondern in eine grosse monumentale Composition und entspricht darin schlagend jener horazischen Schilderung, wie überhaupt den Dichtungen der augusteischen Zeit.

Wo ist aber in Rom eine solche Friescomposition an einem Tempel oder grossartigen öffentlichen Bau aus jener Zeit nachweisbar? Sie ist es als Fries am Tempel des Jupiter Tonans auf dem Capitol. Der Dichter Claudianus preist in einem langen, lebensvollen und reichhaltigen Gedicht den lange ersehnten Moment, wo Kaiser Honorius Ende des Jahres 403 n. Chr. endlich in Rom, der verwaisten Hauptstadt des Reiches zum ersten Male seit seiner Kindheit einzieht, zur Seite seines siegesgekrönten Schwiegervaters Stilicho, der in Oberitalien bei Pollentia und endlich bei Verona den gewaltigen Alarich besiegt und die gothischen Massen, die bis zur Tiber plündernd gezogen, zurückgeworfen hat. Honorius tritt in Rom selbst mit Stilicho das sechste Consulat an alter geheiligter Stelle an und feiert glänzende Spiele. Der Dichter hat, auch in tiefer Nacht von Musen besucht, Dichterträume. Er, der von Enkelados, vom gefesselten, unter dem Aetna begrabenen

Digitized by Google

Typhoeus gesungen, von der Siegesheimkehr des Jupiter aus Phlegräischem Gefilde in den Aether, er glaubt sein Gedicht zu den Füssen Jupiters mitten in die Himmelsburg zu bringen, die grossen Götter klatschen ihm Beifall zu und der heilige Kreis der umgebenden Göttermenge stimmt bei (Carm. XXVII in VI. Cons. Honor. praef. 11 ss.). Der Traum wird zur Wirklichkeit: hier ist der Fürst der Welt, hier der dem Olymp gleiche Höhepunkt der Welt, hier der Götterkreis, Alarich war es, der in Gigantenwahnsinne die Götterstadt anzugreifen gewagt hat (giganteis urbem tentare deorum aggressus furiis c. XXVIII. 155). Der Dichter begrüsst also ganz in dem Bilde der Gigantomachie den einziehenden Kaiser. Er sieht das alte Rom wieder aufleben: der Palatinische Hügel ist jetzt von seinem Kaiser bewohnt von neuem Leben erfüllt, wie Delphi durch Apollos Anwesenheit. Der Blick des Sehers schweift vom Palatin auf das Forum mit seinen Tempeln, mit seinen Rostra und Götterbildern; er bleibt haften am Capitol. Da fährt er fort:

juvat infra tecta Tonantis
cernere Tarpeja pendentes rupe Gigantas
caelatasque fores mediisque volantia signa
nubibus et deorum stipantibus aethera templis
aeraquo vestitis numerosa puppe columnis
consita subnixasquo jugis immanibus aedes
naturam cumulante manu spoliisque micantes
innumeros arcus.

Alles andere, die dicht sich drängenden Triumphbogen, Tempel, die Säulen mit den ägyptischen Schiffschnäbeln aus der Schlacht von Actium, die gewaltigen Substructionen des Capitols wird kurz berührt, bei Einem Tempel und zwar dem, welcher vorgeschoben als Wächter des Capitolinischen Tempels dastand, dem Tempel des Jupiter Tonans weilt der Dichter länger und zuerst. Und warum? Dort sieht er den Gigantenkampf, den er besungen, der sich eben im Gothenkampf des Honorius irdisch neu erfüllt hat, leibhaftig, er sieht unterhalb des Daches des Tempels (infra tecta Tonantis) die am Tarpeischen Felsen hängenden Giganten, d. h. also den Fries einer Gigantomachie, wobei wieder die Scene des Götterkampfes an das Capitol selbst, an die irdische Götterburg geknüpft wird, er sieht nun auch die reich mit Metallreliefs verzierten Tempelpforten, sieht die gewaltigen Akroterienstatuen des Giebels, die in den Lüften zu schweben scheinen, bekanntlich auf römischen Tempeln viel bedeutsamer, als die oft nur als Relief behandelten Figuren im Giebel darin. Also damals nach 403 war der Gigantenkampf in einem hervorragenden Kunstgebilde am Jupitertempel erhalten. [15])

[15]) Krahner hat bereits die Stelle des Claudian in einem kürzlich erschienenen Aufsatz im Philologus XXVII. S. 65. 76 ff. mit Recht auf den Tempel des Jupiter Tonans bezogen, hat aber weder von der Art des plastischen Schmuckes, wie von der Bedeutung gerade dieser Erwähnung bei Claudian und

Digitized by Google

Und dieser Tempel des Jupiter Tonans war ein Prachtbau von Augustus geweiht im Jahre 732 a. u. c., 22 v. Chr. Er wird von Sueton. Octav. c. 29 unter der Fülle prachtvoller Marmorbauten, mit denen Augustus Rom ausstattete, als der bedeutendste genannt neben dem Marsforum und neben dem Tempel des Apollo Palatinus auf dem Capitol, gewiss ein Beweis für seine künstlerische Ausstattung. Die Wände aus schwarzen, afrikanischen Mamorquadern (solidis glebis) erwähnt Plinius (H. N. XXXVI. 8. 18). Der Tempel soll nach Sueton (a. a. O.) gestiftet sein in Folge einer wunderbaren Rettung des Augustus bei dem Feldzuge in Spanien, gegen die Cantabrer, wo ein Blitz unmittelbar vor die Tragbahre des Augustus in der Nacht herabfuhr und den die Fackel tragenden Sklaven erschlug; es war ein an Gewitter sehr reiches Jahr, wo der Statue des Augustus im Pantheon die Lanze aus der Hand geschlagen ward. Cassius Dio (LIV. 4) erzählt diesen Anlass nicht, aber dass bei der Dedikation Blitz und Donner sich einstellte. Und der Tempel des Jupiter Tonans (*Ζεὺς Βροντήσιος, Βροντῶν,*) gewann durch die Verehrung für den Stifter, durch die Neuheit und Ungewohntheit des Beinamens, wie der Tempelstatue selbst, durch die günstige Lage, indem der Tempel dem auf das Capitol Steigenden zuerst entgegen stand, bald einen solchen Zulauf, dass es heisst, Jupiter Capitolinus sei darüber ungehalten geworden, als ein nun zum zweiten Degradirter, sei dem Augustus im Traume erschienen und habe sich darüber beklagt, dieser den Jupiter Tonans als Thorwächter (janitor, *προφύλαξ*) zum Trost bezeichnet. Thatsache war, dass kleine Glocken an dem Giebelsaum des Tempels angebracht waren (tintinnabulis fastigium aedis redimiit Sueton. Octav. 91). Das Anekdotenhafte bei Seite gelassen, bleibt die hohe Verehrung dieses neuen Jupiter auf dem Capitol und seine Beziehung zu Blitz und Donner und Kaiser Augustus stehen. Wie sehr aber gerade die Gigantomachie zu dem Herrn von Blitz und Donner, zu der Waffe, mit der Zeus hier wie im Titanenkampfe siegte (Hesiod. Theog. 689 ff.), ist hinlänglich bekannt und gerade durch die Denkmäler in wahrhaft erhabener Weise bethätigt. Am schlagendsten erweist es der Cultus bei Trapezus in Arkadien, wo bei der Quelle Olympias Feuer aus der Erde kam, hierhin die Arkader die Gigantenschlacht versetzten, und den Blitzen, Donner, Stürmen (*ἀστραπαῖς καὶ θυέλλαις τε καὶ βρονταῖς* Paus. VIII. 29. 2) opferten. Die Geschichte dieses bedeutsamen Tempels des Jupiter, der als Tonans in der lateinischen Poesie fortan eine bedeutsame Rolle spielt, seitdem er nicht mehr „nuda de rupe tonabat" (Propert. El. IV. 7) zu verfolgen und seine Lokalität auf der Seite des tarpejischen Felsens unter Bezug auf neuere grosse Substructionsfunde etwa näher zu bestimmen, nachdem er längst glücklich aus der Tiefe unter dem Capitol verbannt ist, liegt ausserhalb der Gränzen dieser Schrift

---

für den Tempel des Tonans selbst eine Ahnung. Er sagt: „Die Giganten sind wahrscheinlich colossale Statuen, welche auf der Area des Capitols standen und aus der Ferne gesehen am Rande des Felsens zu schweben schienen." Die Gigantenkämpfe waren ebenso wenig colossal, als die Cälaturen der Thüren. Dass bereits seit zwei Jahren die Stelle des Claudian von mir in dem obigen Zusammenhange notirt war, soll nur erwähnt sein. Zur Tempeldedikation vgl. Monument. Ancyran. 4, 5. p. LXXVI sq. ed. Mommsen, Fast. Amitern. ad. Val. Sept. mit Becker, Römische Alterthümer I. S. 407.

Allzukühn aber wird es fortan nicht sein, unser grossartiges Friesfragment, dessen Fixirung in der frühern Kaiserzeit stilistisch und inhaltlich gesichert ist, jenem Fries des Jupiter Tonans, den Claudian noch sah, mag er noch der augusteische oder eine Erneuerung desselben bei den gewaltigen, das Capitol verheerenden Bränden sein, aus der Zeit des Domitian etwa sein, zuzuweisen und Poesie, Bildnerei, Architektur in innigem Vereine zusammen thätig zu finden den griechischen Mythus im Sinne des römischen Imperatorenthums der Weltstadt anzueignen.

Inhalt der Tafel.

I. Relief früher in Villa Mattei, jetzt im Vatican.
II. 1. 2. 3. Sarkophag im Vatican.
III. 1. 2. 3. Friestheile aus der Mauer von Aphrodisias in Karien.
IV. Relief aus dem Theater zu Catania.

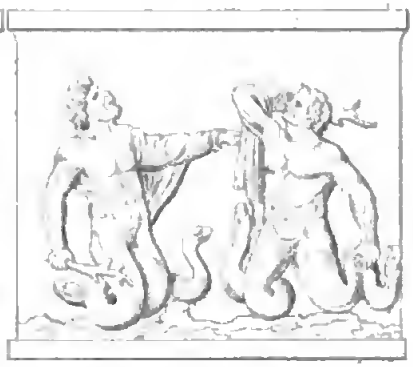
Digitized by Google

I.

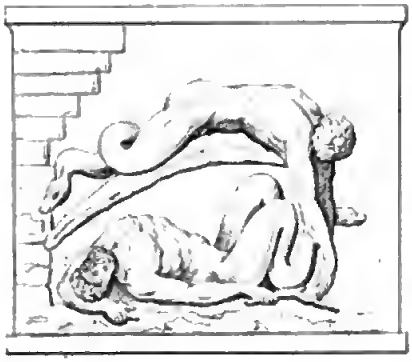
I. a

II. a

II. b.



II c.



III. a

IV.

III. b.

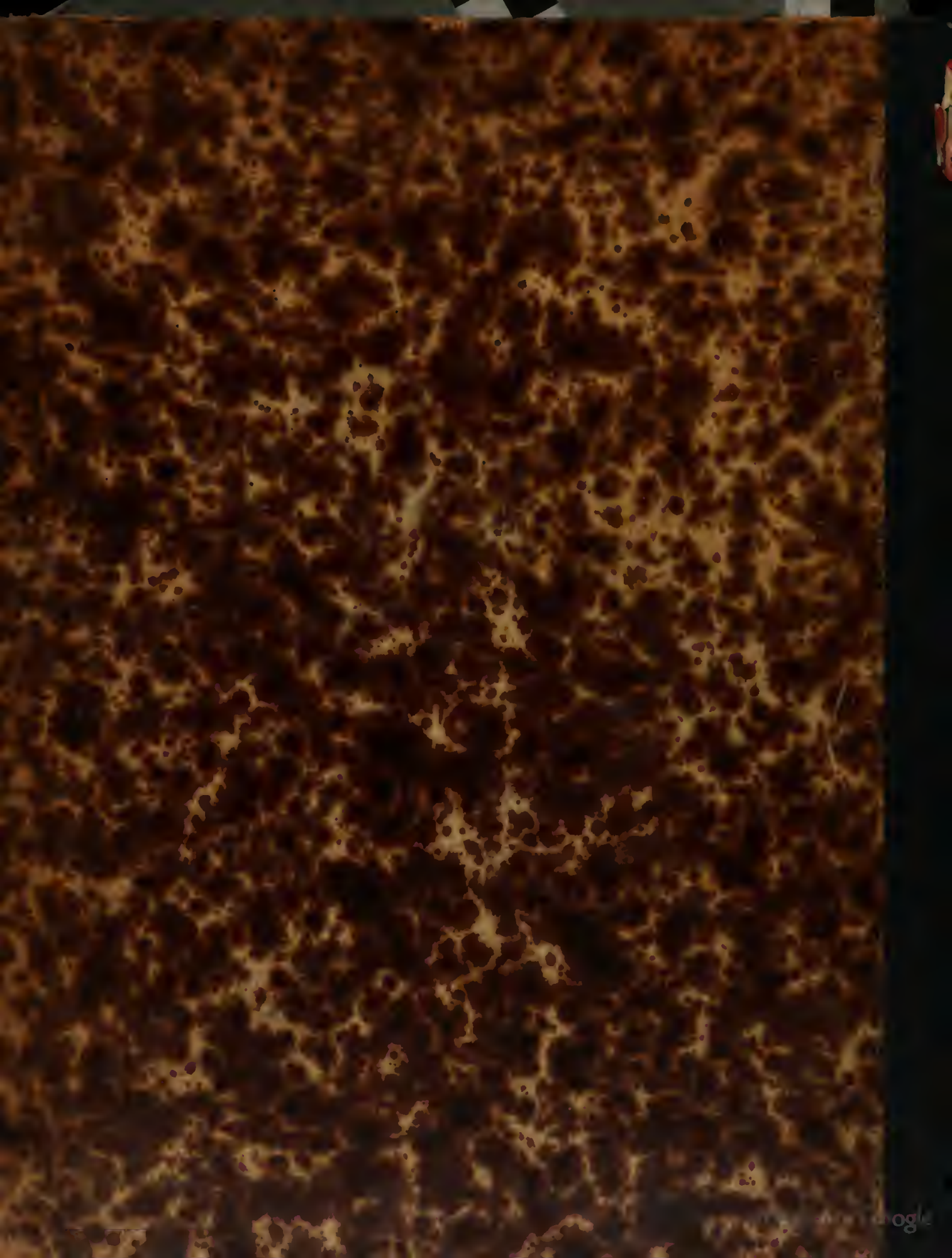
III c

Digitized by Google

FA4981.1
Gigantomachie auf antiken Reliefs u
Fine Arts Library
BAR6611
3 2044 034 512 434

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

JAN 11887

FEB 20 2001

Digitized by Google